ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.

78. Z.

WEGLEITUNGEN

des Kunstgewerbemuseums
der Stadt Zürich

29

AUSSTELLUNG
SCHERENSCHNITTE
27. JULI BIS 31. AUGUST 1919

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM LIBRARY SOUTH KENSINGTON

S.III.1953.

DER Wunsch, im Kunstgewerbemuseum eine Schau von Scherenschnitten zu veranstalten, wurde angeregt durch die im Schweizerischen Archiv für Volkskunde im Jahre 1916 erfolgte Veröffentlichung von Papierschnitten des Bauernkünstlers J. J. Hauswirth. Es offenbarte sich in diesen Blättern, die aus der derben Hand eines Älplers hervorgegangen sind, eine Künstlernatur, die der einfachen Technik des Scherenschnittes Wirkungen abzugewinnen wußte, wie dieser sie prächtiger und ihm eigentümlicher nie gekannt hat. Das war Schnittkunst reinster Art. Sie aus der Verschlossenheit privaten Besitzes heraus und — wenigstens vorübergehend — der Allgemeinheit vorzuführen, durfte geboten scheinen in einer Zeit, die sich der Technik des Papierschnittes wieder zugewandt hat und somit befähigt ist, diese köstlichen Erzeugnisse einer ursprünglichen Begabung nicht allein wegen der ihnen eigenen Schönheit, sondern auch um der von ihnen ausgehenden Anregung willen zu schätzen. Was der Scherenschnitt an Eigenwerten besitzt, wird von den Arbeiten jenes urwüchsigen Bauernkünstlers überzeugend verkündet: die Pracht der dekorativen Wirkung. Meisterlich zeigen sie, wie im Hinblick auf dieses Ziel und gemäß der vereinfachten Ausdrucksweise der Schere die natürliche Form sich einer Umbildung zu ornamentalem Wesen zu unterziehen hat, ohne dabei das Bezeichnende ihrer Erscheinung preiszugeben.

Ein bildnerisches Verfahren, dem dekorative Wirkungen so vorzüglich liegen, darf vom Kunstgewerbe nicht unbeachtet bleiben. Der Scherenschnitt wird heute hauptsächlich nach seinen darstellerischen Möglichkeiten gepflegt — seine hervorragenden dekorativen Eigenschaften

wollen auch erkannt und genützt werden. Dieser Erkenntnis möchte unsere Ausstellung dienen.

Sie beschränkt sich nicht auf die Hauswirthschen Arbeiten — die freilich als ihr Mittel- und Glanzpunkt erscheinen — sondern hat um diesen Kern Papierschnitte älterer und auch jüngerer Zeit vereinigt, so daß durch sie ein Bild gewonnen werden kann von dem, was auf dem Gebiete des Papierschnittes überhaupt geleistet worden ist. Daß diese Auswahl nicht so umfassend und gleichmäßig ausgefallen ist, wie wir es wohl gewünscht hätten, liegt an der Ungunst der Zeiten und der Unsicherheit der Verkehrsverhältnisse, derentwegen der ausländische Sammlungsbesitz uns nur spärlich zugänglich war. Um so dankbarer sind wir allen jenen, die sich durch solche Hemmnisse nicht abhalten ließen, uns durch Sendung von Material in unserem Unternehmen zu unterstützen. Das Hauptverdienst am Zustandekommen der Ausstellung haben die Herren Delachaux in Neuenburg und Château-d'Oex, die bereitwillig ihre beiden staatlichen Sammlungen Hauswirthscher Scherenschnitte für unsere Schau zur Verfügung stellten. Ihnen sei auch an dieser Stelle noch unser freudiger Dank ausgesprochen. Zum Gelingen der Ausstellung haben außerdem beigetragen: die Zentralbibliothek Zürich, die Sammlung für Völkerkunde des Museums in Basel, der Kunstverein St. Gallen, die Herren Dr. C. Benziger (Bern), Dr. M. Godet (Bern), Ministerialrat Kremer (München), J. J. Mercier (Sierre), J. Smits (Zürich) und O. Wessner (St. Gallen).

DIE DIREKTION.

ÜBER SCHERENSCHNITT

Es gibt kaum eine Kunst, die mit so wenigen und so einfachen Mitteln eine so starke Wirkung zu erreichen weiß, wie der stilreine Schattenriß. Er beschränkt sich in seinem Ausdruck auf die Umrißlinie und den Gegensatz von dunklen und hellen Flächen. Es ist klar, daß ein derart lapidares Gestalten ihm nur dann glückt, wenn die künstlerische Anschauung die Form in ihren wesentlichen Zügen erfaßt hat und sicheres Können die Schere befähigt, den Weisungen des formgebenden Willens bis ins kleinste gehorsam zu sein. Weniger denn jedes andere verträgt das Schattenbild eine unbestimmte ausdrucksleere Linie; denn die eine Umrißlinie muß eine so klare, eindringliche Sprache reden, daß sie das in geheimnisvollem Dunkel – oder Weiß – verborgene Innenleben der umschlossenen Form gleichsam mitanklingen läßt und auf solche Weise die ergänzende Vorstellung desselben im Beschauer auslöst. Und ähnlich wie beim Relief wird sich jede Form in jener Ansicht darbieten, die über ihr Wesen und ihren Zusammenhang den meisten Aufschluß gibt. Die Forderung nach gesteigerter Ausdruckskraft der Linie, die in der Kargheit der hier gewählten Darstellungsmittel begründet liegt, bringt es mit sich, daß das geschnittene Bild auf Stilisierung hindrängt. Es handelt sich nicht darum, alles zu sagen, sondern das, was wichtig ist. Das Nebensächliche der Zufälligkeiten wird unterdrückt um dem Wesentlichen der Erscheinung eine um so vernehmlichere Sprache zu verleihen.

Wirkt so beim Scherenschnitt der Zwang zu bündigem Ausdruck

stilbildend, so tut dies das Werkzeug nicht minder. Wir schätzen an jeglichem Kunstwerk die Arbeitsspuren, die uns sein Werden aus dem toten Stoff ahnen und nachempfinden lassen. Anders verfährt die Schere mit dem Papier, als Stift oder Feder es tun. Sie hackt ein, sie frißt, bald in großen markigen Zügen, bald mit unendlicher Zartheit des Vorgehens, immer jedoch auf ihre eigene, nur bei ihr berechtigte Weise. Aus dem Gestaltungsgang solcher Blätter erklärt sich auch das Zusammenhängende, mit spitzenartigen Gebilden sich Berührende ihrer Erscheinung. Durch diese hinwiederum wird dem Scherenschnitt das Streben nach dekorativer Wirkung nahegelegt. Und geradezu hingeführt zu solchen Absichten wird er durch die besonderen Eigenschaften des Stoffes, aus dem er bildet. Das Papier läßt sich falten, vielfach falten sogar, und so bietet es der Schere die Möglichkeit, streng symmetrische, ja mehrfach sich wiederholende Gebilde, in Reihen oder rings um einen gemeinsamen Mittelpunkt angeordnet, mit wenig Arbeitsaufwand erstehen zu lassen. Diese besondere Eignung zu dekorativem Schaffen sicherte, im Verein mit der Einfachheit der Herstellungsmittel, dem Papierschnitt von alters her die Gunst der volkstümlichen Kunstübung. Aber gerade auch unsere Zeit weiß sie an ihm zu schätzen, nicht zuletzt deshalb, weil sie darin Möglichkeiten seiner Anwendung für kunstgewerbliche Zwecke erkennt. Von einem neuzeitlichen Scherenschnittkünstler, Heinrich Wolff-Königsberg geht die Anregung aus, die geschnittene Umrißdarstellung praktisch zu verwerten für einfache Firmenschilder, die quer in die Straße ragen. Von anderer Seite wird dem dekorativen Fries in Scherenschnittechnik das Wort geredet.

Der Scherenschnitt ist reine Flächenkunst, er schafft aus der Fläche heraus und setzt jede Form in ihre Flächenerscheinung um. Aber seine

Wirkung ist eine fast plastische. Sie kommt dadurch zustande, daß das geschnittene Blatt, indem es sich von seiner Unterlage, auf der es

nur leicht befestigt ist, etwas abhebt, ein Spiel von zarten Schatten zwischen sich und dem hellen Hintergrunde hervorruft. In dieser seiner Körperhaftigkeit besteht nicht zum geringsten Teil der eigene Reiz des geschnittenen Schattenrisses. Nur im Original entfaltet er sein

volles Leben. Graphisch vervielfältigt um als Buchillustration zu dienen, ist er um seine beste Wirkung gebracht.

Aus der Geschichte des Papierschnittes sei hier nur einiges in Erinnerung gerufen. Sie umfaßt – soweit sie die europäischen Erzeugnisse dieser Kunstübung im Auge hat – sowohl die volkstümliche Ausschneidekunst als auch die Schattenrißkunst der gebildeten Städter, die hauptsächlich im Gefolge der Bildnissilhouette sich entwickelt hat. Ein Zusammenhang der abendländischen Ausschneidekunst mit alten orientalischen Arbeiten dieser Art, die in manchen asiatischen Gebieten in früher Zeit schon heimisch waren, ist nicht anzunehmen. Das Schneiden in Papier ist eine so naheliegende bildnerische Betätigung, daß es von jeher und in den verschiedensten Gegenden selbständig erfunden und geübt worden sein dürfte. An dem orientalischen Ursprung der Schattenspiele ist dagegen nicht zu zweifeln. Sie sind z. B. für China, Ceylon und Java schon im 11. Jahrhundert, für Indien gar schon in vorbuddhistischer Zeit nachgewiesen; nur waren ihre Figuren meist nicht in Papier, sondern in Leder geschnitten. Im 17. Jahrhundert fand das Schattentheater von Tunis aus seinen Eingang in Europa, wo ihm dann namentlich die Zeit der Romantik lebhaft zugetan war. Nach Jahrzehnten des Vernachläßigtseins steht es seit kurzem wieder in Gunst.

Europäische Papierschnitte sind uns nur aus verhältnismäßig junger Zeit erhalten. Ein Albumblatt in Pergament geschnitten, datiert 1631, dürfte die älteste bis jetzt bekannte deutsche Arbeit dieser Art sein. Der Name dessen, der es hergestellt, ist nicht überliefert, so wenig als bei den meisten andern dieser anspruchslosen Bildwerkchen die Verfertiger sich bezeichnet haben. Einen deutschen Ausschneider des 17. Jahrhunderts kennen wir immerhin mit Namen: R. W. Hus, von

dem zahlreiche Schnitte erhalten sind, worunter einer, der seine volle Signatur und, ebenfalls geschnitten, das Datum 1654 aufweist. Seine seltsamen exotischen Gestalten und lebhaft bewegten Darstellungen zeugen von einer erfindungsreichen und temperamentvollen Künstlernatur. Sämtliche Schnitte sind in weißem Papier ausgeführt, dem Material, das neben dem Pergament in dieser frühen Zeit und bis zum Aufkommen des Schattenbildnisses das meist verwendete war.

Das dekorative Gepräge haben die Arbeiten des R. W. Hus mit den meisten Erzeugnissen der volkstümlichen Ausschneidekunst gemein. Vorzüglich zu ornamentaler Behandlung geeignet waren die Marterwerkzeuge Christi, eine der bei geschnittenen Blättern am häufigsten begegnenden Darstellungen, wohl zur Einlage in Gebet- und Andachtsbücher bestimmt. Am geläufigsten waren dem Papierschnitt früherer Zeiten wohl überhaupt religiöse Vorwürfe und Vorstellungen. Aber auch rein ornamentale Gebilde wurden in der Ausschneidetechnik geschaffen. Unter ihnen bilden die sog. Pergament- oder Spitzenbilder eine besondere, noch sehr reich – zumal auch in der Schweiz – vertretene Gruppe. Es sind dies Andachtsbilder, meistens aus Pergament, die eine gemalte Heiligendarstellung von einem zusammenhängenden, spitzenähnlichen Gespinst umrahmt zeigen. Dieses aus Ranken und Geäst, aus Schnörkeln und geometrischen Figuren gebildete, bisweilen unerhört feine und reiche Durchbruchwerk wurde freilich nicht mit der Schere, sondern mit dem feinsten Federmesser aus dem Pergamentblatt gewonnen; wie denn überhaupt bei Ausschneidearbeiten früher das Messer gebräuchlicher war als die Schere. Von wem und wo diese Pergamentbilder hergestellt wurden, ist noch nicht einwandfrei festgestellt; am meisten Wahrscheinlichkeit hat die Annahme für sich, daß sie Arbeiten aus Nonnenklöstern sind. Neben Bayern und Ober-

österreich ist auch die Schweiz als Herkunftsland solcher Gedenkblätter zu nennen.

Ein neues Kapitel des Papierschnittes setzt ein mit der Erfindung des Schattenbildnisses. Ist dieses nun zwar zunächst kein von freier Hand geschnittenes, sondern eine getuschte Umrißzeichnung, so hat es doch als der Begründer der Schwarzkunst zu gelten. Und dieser gehörte die Folgezeit des Scherenschnittes. In Paris um die Mitte des 18. Jahrhunderts aufgekommen, eroberte sich die Silhouette bald ganz Europa. Ihren Namen führt sie, wie bekannt, nach dem Finanzminister Ludwig XV., Etienne de Silhouette, in dessen Zeit sie Verbreitung gewann und dessen sparsamem Finanzsystem sie mit ihren geringen Anforderungen an den Geldbeutel so recht zu entsprechen schien. Man kennt das Herstellungsverfahren: der bei künstlichem Licht auf einem hellen Hintergund sich zeichnende Schatten des Kopfes oder der ganzen Gestalt wurde mit dem Stifte festgehalten und hernach mit dem Storchschnabel, einem Übertragungszirkel, auf eine künstlerisch wirksame Verkleinerung gebracht.

Zumal in deutschen Landen fand die Kunst des Silhouettierens – die eigentlich keine Kunst ist – begeisterte Aufnahme und regste Pflege. Im Schattenbildnis haben Goethe und seine Zeitgenossen sich der Nachwelt überliefert. In jedes Haus, in jedes Gedenkbuch fand die Silhouette Eingang. Mit ihrer Herstellung befaßten sich um die Wette Berufskünstler und Dilettanten. Die 80er Jahre des 18. Jahrhunderts waren ihre klassische Zeit. Als sie später, ihre eigenen Vorzüge verkennend, die in der Geschlossenheit der Form und der darin beruhenden großen Wirkung bestehen, sich durch Innenzeichnung, durch farbige Zutaten und dergleichen mehr zu bereichern trachtete, da verfiel sie in Spielerei und verlor jeden künstlerischen Wert. Die Da-

guerreotypie und die darauffolgende Photographie haben sie vollends entbehrlich gemacht.

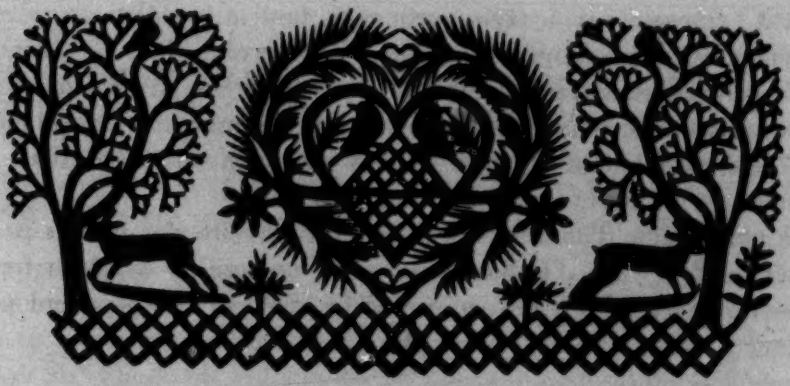
Aber in der Zeit ihrer Blüte hat sie auf den Papierschnitt entscheidenden Einfluß ausgeübt. In mehrfacher Hinsicht. Einmal indem sie den Gefallen an reiner Umrißdarstellung allgemein verbreitete. Und da neben den gezeichneten und getuschten Silhouetten — die übrigens oft zum Zwecke stärkerer Wirkung ausgeschnitten und aufgeklebt wurden — auch Schattenbildnisse aus schwarzem Papier geschnitten wurden, kam dieses Material für den Scherenschnitt allgemein in Gebrauch. Der weiße Papierschnitt verschwindet mehr und mehr. Eine Folge der Bildnissilhouette ist es auch, daß das geschnittene Bild seine mehr dekorative Haltung aufgibt und, indem es Typen darzustellen unternimmt, zum Genrebild wird.

In dieser neuen Gestalt erfreut es namentlich die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Immer weitere Gebiete zieht es in den Kreis seiner Darstellung. Künstler wie Ph. O. Runge, M. v. Schwind und Adolf Menzel veschmähen es nicht, sich zuweilen der Technik des Papierschnittes zu bedienen und ihr die Bedeutung eines künstlerischen Ausdrucksmittels zu geben. Aber auch als Volkskunst blühte der Scherenschnitt fröhlich weiter, dafür ist uns ein Beweis jener Köhler, Bauernknecht und Taglöhner des Waadtländer Oberlandes, Johann Jakob Hauswirth, der in der Technik des Papierschnittes dekorativ vollendet gute und darstellerisch entzückend anschauliche Bilder geschaffen hat. Diese befassen sich nun aber nicht mehr mit religiösen Stoffen — Hauswirth lebte im dritten Viertel des 19. Jahrhunderts und gehörte einem protestantischen Landesteile an — sondern mit lauter Dingen der irdischen Welt, vornehmlich mit Vorgängen aus dem Älplerleben. Übrigens scheint er, wenn auch am hervorragendsten, so doch nicht

als einziger in jener Gegend den Scherenschnitt geübt zu haben. Unsere Ausstellung zeigt eine Auswahl einfacherer, aber ornamental feiner Ausschneidearbeiten, die aus demselben Tale stammen. Und auch aus dem benachbarten Simmental sind Scherenschnitte bekannt, deren Entstehung zeitlich sogar noch etwas weiter hinunter geht.

Das 19. Jahrhundert hat eine ganze Anzahl von Ausschneidekünstlern hervorgebracht, sogar solche, die sich ausschließlich dieser Technik widmeten. Und dem geschnittenen Bilde erwuchs ein Bruder im gezeichneten Schattenriß, der, u. a. von Graf Pocci und von Paul Konewka gepflegt, heute in Diefenbach-Fidus und Emil Preetorius bedeutende Vertreter besitzt.

E. M. B.



UN ARTISTE PAYSAN DU PAYS D'ENHAUT, JEAN-JACOB HAUSWIRTH, 1808-1871

Il en est de l'œuvre d'art rustique comme de la chanson populaire, l'auteur en est le plus souvent inconnu ou légendaire et pendant longtemps on s'est contenté de dire qu'elle est née dans le peuple comme un infusoire était réputé naître spontanément dans une infusion de foin. Le sens critique et l'esprit scientifique se sont depuis lors infiltrés partout et non contents de savourer l'œuvre d'art ou la chanson telles qu'elles nous sont transmises par la tradition, nous voulons en connaître la genèse, l'histoire complète avec toutes ses modifications, ses versions ab ovo.

En Art populaire, la chose n'est pas toujours si aisée qu'elle en a l'air; il est rare qu'un objet porte une signature et lorsqu'il y a des initiales, ce sont celles du propriétaire et non celles de l'artiste. Et puis il est souvent difficile de distinguer parmi des objets semblables ceux qui

portent l'empreinte d'un style particulier, tant la tradition du décor est uniforme. Aussi croyons-nous que c'est une chance toute spéciale de découvrir l'oeuvre presque complète d'un artiste paysan qui a su développer une technique déjà ancienne, et lui donner une importance inusitée presqu'inimitable, en restant un maître en son genre, dont la moindre œuvre porte la marque de son génie.

Il y a une dizaine d'années j'eus l'occasion de faire des séjours prolongés dans le Pays d'Enhaut vaudois et comme j'y avais un frère médecin, les occasions de pénétrer dans maint chalet ne m'ont pas manqué. Je fus frappé de voir dans presque chaque intérieur et en bonne place un ou deux tableaux en découpures de papiers de couleurs, représentant presque toujours un «remuage» ou une scène de bal champêtre. Tous les tableaux avaient un tel air de parenté que j'arrivai à la persuasion qu'ils ne pouvaient être que de la même main. Une enquête dans ce sens me montra bientôt que je ne m'étais pas trompé et l'auteur de tous les tableaux se trouva être un personnage déjà presque légendaire, appelé le Grand des Marques. C'était évidemment un surnom dont voici l'explication: les tableaux en question sont appelés marques, probablement parce que primitivement les découpures d'un format plus petit servaient de marques dans les Bibles. Après bien des questions, j'arrivai à savoir que le Grand des Marques s'appelait de son vrai nom *Jakob Hauswirth.* Les renseignements les plus précis m'ont été fournis par son acte de décès que voici:

> «Le 31 mars 1871 Louis D[d] Chapalay, vérificateur des décès de la paroisse de l'Etivaz, a déclaré que Hauswirth, Jean Jacob, de Gesseney, domicilé à l'Etivaz, âgé de soixante-trois ans, fils de Hauswirth, Bénédict et de Marguerite Lucie, née Jaggi, est décédé à l'Etivaz le vingt-neuf mars 1871 à neuf heures du matin.»
>
> sig. Th. Glinz, pasteur.

J'en déduis qu'il est né en 1808, ce qui a son importance par le fait que la technique des silhouettes était florissante à cette époque jusque vers 1850, mais plus spécialement vers 1830.
Et maintenant quelques détails plus personnels sur notre artiste. Le Grand des Marques, comme son sobriquet l'indique, était de forte taille. Un autre surnom que les gamins lui criaient dans la rue nous

le montre avec une démarche cassée: «Trébocons!» ce qui veut dire «trois morceaux». Il était grand et avait surtout des mains énormes; aussi avait il muni sa paire de petits ciseaux de grandes boucles en fil de fer afin d'y pouvoir introduire ses doigts!
Il fut un temps charbonnier derrière Rodomont, montagne au nord de Rougemont. A la fin de sa vie, il s'était construit une hutte dans la forêt des Gorges du Pissot qui mènent de Château d'Oex à l'Etivaz; c'est là qu'il est mort. Pendant la plus grande partie de sa vie il fit des journées à droite et à gauche chez les paysans de la vallée et durant

les veillées, le soir, il prenait sa sacoche avec sa provision dé «papiers de caramels» et ses ciseaux à boucles de fil de fer et se mettait à créer ses compositions. Il en faisait sur commande avec les initiales du propriétaire et la date; mais il en faisait aussi d'avance en vue de la vente, car il faisait de temps à autre des tournées dans le pays, offrant de maison en maison ses «marques» et il en avait pour toutes les bourses. Il allait ainsi de l'Etivaz jusqu'à Lauenen en passant par les Moulins, Château d'Oex, Flendruz, Rougemont, et Gessenay. Il en vendait aussi parfois aux étrangers, car il y a longtemps que Château d'Oex était visité par de nombreux Anglais. Je me laissai dire que le «Grand des Marques» à cette occasion offrait une fois sa marchandise à une vieille demoiselle bien pensante qui faisait volontiers de l'évangélisation. Celle-ci lui demandant s'il aimait N.S. Jésus-Christ, il répondit au grand scandale de son interlocutrice «Ah! Diable oui!». Ainsi, tout ce que j'ai pu apprendre au sujet de ce Jean Jacob Hauswirth, nous le montre comme un gros ouvrier de campagne, sans fortune, vivant au jour le jour du travail de ses bras, tantôt comme charbonnier, tantôt comme bucheron; il devait être un vieil original puisqu'il alla se construire une cabane dans le site le plus sauvage du Pays d'Enhaut, dans ces gorges du Pissot, cabane ou il mourut à l'âge de 63 ans. Mais dans ce corps de rustre dont les gamins se moquaient au passage, habitait une âme de poète, une âme naïve comme il s'en trouve parfois chez les plus humbles, ouverte à tous les spectacles de la vie de tous les jours et sentant le besoin de chanter en de petits poèmes les travaux et les joies de ses semblables. Il avait choisi pour cela la technique la plus humble et la plus naïve, celle des silhouettes en papier découpé, fort en vogue de son temps. Mais il y avait en lui l'étoffe d'un peintre et le noir ne lui suffisait pas, il enrichit sa technique par l'emploi de

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM LIBRARY

papiers de couleurs si bien qu'il en fit un métier à part, bien à lui. Le fond de son matériel était formé par les «papiers de caramels» dont les épiciers faisaient les petits cornets à bonbons, les papiers chinés et enfin les papiers imprimés, papiers de tapisserie à fleurs ou à semis dont il tirait d'heureux effets pour les bordures. Il était surtout d'une habileté étourdissante et il se plaisait aux tours de force, tels ces

enroulements en huit couché, coupé d'un carr aué centre, ou encore ces cœurs formés de rameaux avec des oiseaux, sans parler de ces grands tableaux découpés dans une seule feuille, sans aucune bavure. Avec une telle technique il pouvait se permettre les grandes compositions que nous allons étudier.

Ce qui trahit à première vue l'artiste populaire c'est l'ordonnance sévèrement décorative de ses compositions. La grande surface est divisée régulièrement en zones superposées indiquant des plans suc-

cessifs et chaque composition, ou même chaque vignette possède un motif central équilibrant le tout. Comme tout artiste primitif, il a l'horreur du vide, les espaces blancs trop vastes sont coupés par de petits motifs qui n'ont souvent d'autre rôle que celui de faire tache, de boucher un trou. Il a de singulières libertés quant à l'échelle des objets les uns en rapport avec les autres. Par exemple un jardin est figuré par une clôture et un clédat d'où émerge une fleur aussi grande qu'un arbre. C'est qu'ici la fleur est un symbole décoratif, représentant à elle seule tout ce qui pousse dans le jardin. Il en est de même des fruits sur les arbres; en réalité l'échelle serait trop petite et l'artiste agrandit l'élément représentatif aux dépens du nombre. Il en est de même pour les feuilles, puis pour les oiseaux et les écureuils sautant sur les sapins. Le but est d'être clair et d'arriver à un résultat plaisant, harmonieux dans ses masses et dans ses couleurs.

Notre artiste possède à un très haut degré ce don de la composition décorative et de la stylisation dans le meilleur sens du mot, et nous trouvons dans ses œuvres toutes les qualités qui nous charment dans les œuvres d'art primitives de tous les pays et de toutes les époques.

Passons en revue les principaux sujets traités. Tout d'abord les simples vignettes: celles-ci sont toujours découpées dans un papier plié en deux et ouvert ensuite, de sorte qu'il y a un motif ornemental central et généralement un bouquet d'arbres avec un personnage, femme au parasol ou cavalier formant les deux côtés symétriques. Ou bien c'est une maisonnette au centre avec un double jardin. Ces petites vignettes sont toujours admirablement équilibrées et la répartition du blanc et du noir y est impeccable, le sujet est d'une concision et d'une simplicité lapidaire qui en font de vrais chefs-d'œuvre. Ces vignettes servent parfois à combiner de grands tableaux; nous en possédons

un formé par six motifs différents encadrés d'une large bordure, qui est un des plus beaux que nous connaissions.

Le vase de fleur ou le bouquet dans un grand pot est un sujet favori et ils est traité dans tous les formats. Le vase porte souvent l'ours de Berne, car notre artiste vivant dans le canton de Vaud, tient à montrer son origine bernoise. L'ours est comme une signature que nous trouvons presque dans toutes les œuvres de Hauswirth. Les fleurs sont variées, mais le grand œillet, rappellant plutôt la grande centaurée des Alpes, ne manque jamais. Dans les grands bouquets, le centre est habilement formé par de petites roses découpées dans un papier peint, l'effet en est curieux et point désagréable.

Le coeur, enfin, est un élément très fréquent tantôt employé seul, il prête à une ornementation fort riche de rameaux ou de petites palmes, le centre est généralement divisé en deux par un terrain quadrillé sur lequelle courent deux cerfs ou deux chamois en sens contraire. Un cœur semblable forme généralement le centre des grandes compositions.

Le schéma des grands tableaux est presque toujours une division horizontale en trois ou quatre zones formées par un chemin partant du bas et montant en formant des lacets. Ce chemin est fortement accusé et souvent garni de distance en distance de petites rosaces d'or.

Les espaces sont remplis par des arbres d'essences diverses régulièrement disposés, sauf au centre qui est réservé à un grand cœur ou un vase de fleurs. Ce schéma, avec des modifications de détails, sert aux trois sujets principaux traités le plus généralement et qui sont: le «remuage» ou montée du troupeau à l'Alpage, la fête de l'abbaye (Chilbi) et la chasse. Le premier des trois est le plus fréquent et celui où notre artiste excellait. Il semble, à voir le nombre de fois qu'il a traité ce poème de la vie alpestre et toujours avec une variété de dé-

tails pittoresques et amusants, qu'il ne pouvait se lasser de le chanter. A vrai dire, c'est aussi celui qui trouvait le plus d'écho auprès de ses clients. Il est curieux de constater le prix qu'attachent encore maintenant les gens du pays à ces tableaux et la plupart ne veulent pour rien au monde s'en défaire, sentiment qui leur fait du reste le plus grand honneur.

Au contraire de la rigidité décorative de l'ensemble, nous trouvons dans l'interprétation des détails un sens du mouvement et du pittoresque qui font souvent défaut dans l'art populaire.

Il y a du reste des sujets qu'il réussit mieux que d'autres, ses vaches et ses chèvres sont admirables ainsi que les chevaux. Les autres animaux réussissent moins bien, quoiqu'ils soient toujours reconnaissables. Les hommes sont souvent trop courts et manquent de proportions, malgré cela ils sont pleins de vie et remplissent fort bien leur rôle, en général secondaire. Par contre notre artiste est passé maître lorsqu'il découpe des arbres et des fleurs.

De temps à autre Hauswirth essayait de sortir de sa formule habituelle et cherchait à résoudre des problèmes de perspective. Tandis qu'habituellement les maisons se présentent simplement en profil, il en a parfois présenté de trois quarts, montrant deux façades; mais on sent que ce sont là de timides essais suggérés peut-être par des gravures qu'il avait vues.

Un des plus curieux parmi ses tableaux est sans contredit ce départ du troupeau d'un pâturage usé pour se rendre dans l'alpage suivant. Pour indiquer cette différence entre l'herbe courte et ravagée et le pâturage encore intact il fallait abandonner le système du terrain figuré par une simple ligne. Voici comme il s'y prit: une grande surface d'un vert clair occupe la moitié inférieure du tableau, dans la partie

supérieure et séparée par une bande blanche, se trouve le pâturage vert foncé. Les deux surfaces sont reliées par un bout de chemin tournant; un chalet dans chacun des pâturages et des sapins disposés de façon imprévue et pittoresque.

Sur le chemin qui monte une partie du bétail s'avance tandisque quelques vaches retardataires se promènent encore dans le bas; d'autres sont arrivées dans leur nouveau séjour et entourent le chalet; un groupe curieux de six petites chèvres blanches avec leur chévrier marchent deux par deux, tandis que derrière les sapins qui forment la limite supérieure, quelques cimes rocheuses dessinées au crayon sont hantées par de trop grands chasseurs. Ce tableau, dans son extrême naïveté, est adorable par l'imprévu de sa composition, l'arrangement de toutes ces petites notes de couleurs vives, par la sûreté du goût de l'artiste dont les moyens sont limités, mais qui sait admirablement se servir de ceux qu'il a. Il est probable que l'idée première de cette œuvre a été suggérée par la rencontre fortuite des deux papiers verts. Ce genre de point de départ purement technique est plus fréquent en art qu'on ne le pense généralement.

Il est difficile de dire à partir de quelle date Hauswirth a commencé ces travaux de découpage. Aucune «marque» ne porte à ma connaissance une date antérieure à 1854, tandis que j'en possède plusieurs de cette année-là. Il se pourrait qu'il ne soit venu dans le pays qu'à ce moment-là. Ce qui est certain, c'est qu'il a évolué depuis cette époque et que les œuvres des années 1860 à 67 sont les meilleures. Celle qui révèle le goût le plus sûr est certainement une œuvre portant la date de 1867, la plus récente que je connaisse. C'est un départ pour l'Alpe en noir, vert et or, d'un aspect sévère, d'un

dessin très pur et d'une composition parfaitement claire qui, à elle seule, suffirait à placer son auteur en très bon rang.

Il y a dans l'œuvre de Jacob Hauswirth une foule de détails qui permettraient de reconstituer d'une façon originale certains côtés de la vie du pays où il a vécu; elle a donc une valeur documentaire indéniable. Mais elle est surtout importante par sa haute valeur esthétique d'une éclosion d'art populaire pur de toute influence étrangère, nourri à la source de traditions locales et de l'observation ingénue et naïve de la nature.

Elle nous est précieuse encore en tant que document de psychologie artistique et de psychologie populaire. Le fait qu'un artiste de la valeur de celui-ci n'a pratiqué son art sa vie durant qu'en dilettante, quoique ses œuvres fussent appréciées et achetées par ses contemporains, montre une fois de plus que l'artiste tel que nous le concevons, est un produit récent de la civilisation.

Dans tous les cas il nous a semblé que nous faisions œuvre de justice en tirant de l'oubli le nom de Jacob Hauswirth qui mérite hautement de passer à la postérité avant que ses œuvres aient été dispersées par les antiquaires et les étrangers avides de curiosités locales. Th. Delachaux.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM LIBRARY

Die in der vorliegenden Wegleitung wiedergegebenen Scherenschnitte sind Arbeiten des J. J. Hauswirth, mit Ausnahme der einen Beilage, die ein altes Spitzenbild wiedergibt und des Schlußstückes auf Seite 12, das, wie andere kleine Blätter der Ausstellung, um 1875 von einer alten Bäuerin in Château-d'Oex geschnitten wurde.

Der von Théodore Delachaux (Neuenburg) verfaßte Aufsatz über J. J. Hauswirth wurde erstmals in Band XX (1916) des „Schweizer. Archiv für Volkskunde" veröffentlicht und ist dieser Quelle entnommen.

Die beiden Initialen wurden entworfen und in Holz geschnitten von Rudolf Benz, Schüler der Graphischen Fachklasse der Gewerbeschule Zürich.